

A  
К 12

На правах рукописи

*ЕЛЕНА*

**КАБАКОВА Елена Геннадьевна**

**ДИНАМИКА ТЕКСТОПОРОЖДЕНИЯ  
В КРИТИКЕ Д.С. МЕРЕЖКОВСКОГО**

**Специальность 10. 01. 01 – русская литература**

**Автореферат  
диссертации на соискание ученой степени  
кандидата филологических наук**

Научная библиотека  
Уральского  
Государственного  
Университета

**Екатеринбург  
2001**

Работа выполнена в Уральском государственном университете  
им А.М. Горького на кафедре русской литературы  
филологического факультета.

Научный руководитель

кандидат филологических наук  
доцент **Е.К. Созина**

Официальные оппоненты

доктор филологических наук  
доцент **А.В. Кубасов**

кандидат филологических наук  
**В.А. Гудов**

Ведущая организация

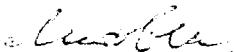
Череповецкий государственный  
университет

Защита диссертации состоится “21” марта 2001 года,  
в \_\_\_\_\_ часов на заседании диссертационного совета Д 212.286.03 по  
защите диссертаций на соискание ученой степени доктора филологи-  
ческих наук в Уральском государственном университете им. А. М. Горь-  
кого по адресу: 620083, Екатеринбург, К-83, Ленина, 51, комн. 248.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Уральского госу-  
дарственного университета им. А.М. Горького.

Автореферат разослан “21” февраля 2001 года.

Ученый секретарь  
диссертационного совета  
доктор филологических наук  
доцент

 **М.А. Литовская**

## Общая характеристика работы

**Актуальность данной диссертации** состоит в том, что в ней реализуется очевидно назревшая потребность единого и целостного исследования творческого наследия Д.С. Мережковского, в котором, с одной стороны, были бы учтены все культурные ипостаси автора – критика, поэта, писателя, переводчика, философа, общественного и религиозного деятеля, а с другой стороны, рассматривались бы произведения художника во всей их жанровой и хронологической полноте, включая те, что относятся к эмигрантскому наследию и на сегодняшний день являются практически неизученными. Настоящая работа отвечает также необходимости пересмотра творчества писателя с позиций современного гуманитарного знания в целях определения нового спектра проблем изучения творчества Мережковского, обновления методологии и языка (научного тезауруса) современного исследователя.

За Мережковским на многие годы закрепились репутация *«дилетанта высокого качества»* (В.В. Зеньковский). Однако историко-филологическое образование писателя дает основание предполагать, что в работе над текстами (своими и чужими) он использовал набор профессиональных и в то же время характерных для него приемов и методических идей, в своей совокупности названных им самим методом *«субъективной критики»*, не получившим чаемого автором признания и распространения в профессиональной литературной среде (как нынешней, так и времен самого критика).

В силу того что у Мережковского не было теоретических трудов по филологии, ключом к пониманию личности критика и его *«субъективного»* метода могут служить только его сочинения. Абстрагируясь от конкретных произведений писателя, мы конструируем некоторую общую идеальную модель этих произведений и для ее обозначения используем широко употребляемое понятие современной филологии (Р. Барт, М. М. Бахтин, Ю. Лотман и др.) – *«текст»*. Это дает нам возможность выяснить свойства текста Мережковского, в каждом отдельном случае по-разному определяя его границы и подразумевая под *«текстом»* то отдельное высказывание писателя, то текст того или иного его произведения, то все написанное Мережковским (т. е. так называемый *«гипертекст»*).

Таким образом, **научная новизна диссертации** заключается в том, что 1) в работе впервые осуществляется взгляд на Д.С. Мережковского как на филолога и предпринимается попытка обозначить

его место в истории и теории русской литературы; 2) ставится проблема “текст Мережковского” и рассматриваются механизмы текстопорождения в произведениях писателя (в том числе, эмигрантского периода); 3) предлагается комплексное и систематическое рассмотрение творчества Мережковского, позволяющее в свете концепции текста и идеи текстопорождения, отражающих генеративные принципы поэтики художника, увидеть частные и второстепенные проблемы произведений писателя в их взаимосвязи. В рамках комплексного подхода, в свою очередь, а) дается культурологический анализ произведений Мережковского в сопряжении с личностно-экзистенциальным путем развития критика; б) исследуется проблема чтения Мережковским чужого высказывания в связи со структурообразующими и интерпретационными возможностями цитаты; в) выявляется полифоническое основание процессов структуризации произведений Мережковского.

**Объект данного исследования** обозначается нами как “критика”. По замыслу Мережковского, в своих фундаментальных произведениях, содержащих разбор творчества того или иного писателя, он предлагает образцы научной критики. В то же время, становясь новой формой научного исследования, “критика” Мережковского, как он ее мыслит, подчинена одной цели – постижению всего происходящего в жизни. Мы исходим из определения, данного самим Мережковским содержанию работы критика: “...критика есть понимание не только того, что пишется о жизни, но и того, что делается в жизни” (“В обезьяньих лапах”, 1908). Помимо собственно критических сочинений, этой же задаче служат и художественные произведения Мережковского, создавая которые он производил сугубо филологический анализ исторических и др. источников (например, “Франциск Ассизский” – книга синтетического жанра, включающая в себя художественно-беллетристические элементы), а также произведения ярко выраженного интерпретационного характера – публицистика (скажем, сборник статей “Большая Россия”), письма, дневники и др. личные документы его жизни, в пределах которых автором расставлены субъективные, экзистенциально значимые для его личности маркеры смысла.

В центре нашего внимания находятся произведения, в которых оказалось предельно ослаблено или вообще отсутствует “ролевое” начало, неизбежно возникающее в чисто художественных произведениях и связанное, прежде всего, с выдвиганием на первый план личности героя. Поэтому романы Мережковского, написанные им в 1920-е годы,

например, “Рождение богов. Тутанкамон на Крите” (1925) или “Наполеон” (1929), не отвечающие замыслу нашего исследования, остались за его пределами. Наконец, в ряде случаев нам было важно не просто наметить динамические тенденции в творчестве писателя, но и сопоставить момент зарождения той или иной тенденции с результатом, к которому привело ее развитие. Этим можно объяснить наличие в нашей работе линии сопоставления произведений Мережковского 1910-х и 1930-х годов.

Таким образом, объектом данного исследования мы считаем критические и публицистические произведения Д.С. Мережковского, а также ряд его художественных произведений “интерпретационного” характера, дневники и письма, появившиеся в период с 80-х годов XIX века по 40-е годы XX столетия.

**Предмет исследования** – механизмы текстопорождения в произведениях Мережковского, которые выступают в составе единого текста и рассматриваются в динамическом аспекте на материале произведений критика разных лет.

**Основная цель диссертации.** Выявить механизмы и динамику текстопорождения в произведениях писателя – значит рассмотреть текст Мережковского в генетическом, функциональном и структурном аспектах и проследить, как меняются особенности генерации, функционирования и организации данного текста на протяжении всего творческого пути писателя. Вместе с тем, понятие текстопорождения, являющееся одним из ключевых в диссертации, ценно своим метафорическим и, отчасти, антропоморфным смыслом. Своеобразие творческой личности Мережковского явлено в нашем исследовании в том, как этот автор обращается со своими и чужими текстами. Иначе говоря, текст Мережковского как бы “рождается” в процессе становления личности писателя, и наоборот: личность Мережковского “нарождается” в процессе письма. Поэтому создание Мережковским текста можно сравнить с сократовской майевтикой (повивальным искусством).

Итак, цель данной диссертации – воссоздать динамику текстопорождения в критике Д.С. Мережковского на трех уровнях:

- экзистенциально-культурологическом (смысловое пространство произведений писателя);
- общеструктурном (архитектоника текста как целого);
- на уровне языкового дискурса (структурация текста как слова и высказывания).

Этим определяются основные задачи диссертации:

1) на материале произведений писателя 1880–1940-х годов сформулировать концепцию текста Мережковского, исследуемого в функциональном и диахроническом аспекте;

2) на материале произведений писателя 1880–1910-х годов рассмотреть текст Мережковского во внутреннем экзистенциальном пространстве бытия его личности в культуре;

3) выявить личностные и экзистенциальные смыслы литературно-критического дискурса Мережковского 1900–1910-х годов и его философии “нового религиозного сознания”;

4) на основании анализа критических работ Д.С. Мережковского периода начала века и 1930–1940-х годов вскрыть динамические закономерности образования текста критика и показать связь данного процесса с процедурой символического означивания текста;

5) на основании сопоставительного анализа произведений критика 1910-х и 1930-х годов выявить механизм порождения инвариантной структуры текста Мережковского, в качестве которого на языковом уровне художественно-критического дискурса писателя выступает механизм кодов;

6) рассмотреть функционирование указанного механизма в ходе анализа конкретных произведений критика 1910-х и 1930-х годов, обнаруживающих внутреннюю связь с текстовыми моделями Ф.М. Достоевского, В.В. Розанова и др.

**Методологическая основа диссертации.** Наш угол зрения на творческое наследие Мережковского образован пересечением двух методологических линий. С одной стороны, мы подвергаем частично пересмотру и дальнейшей разработке ряд наиболее продуктивных, на наш взгляд, идей, высказанных дореволюционными русскими критиками (А. Вольтинским, Н. Михайловским и др.). С другой стороны, мы используем методы русской и зарубежной филологии XX века (преимущественно немецкой и французской).

Поставленные задачи потребовали комплексного обращения к целому спектру методов исследования, получивших свое теоретическое обоснование в разных разделах современной литературной и философской критики. Методологическую основу исследования составляет инструментарий, выработанный структуралистской (В.Я. Пропп, Ю.М. Лотман, А.К. Жолковский и Ю.К. Щеглов) и постструктуралистской мыслью (Р. Барт, Ж. Делез, Ж. Деррида, У. Эко и др.) и теорией языкового дискурса, развивающейся в рамках постструктуралистской парадигмы. Для выяснения некоторых частных вопросов в работе используются методы феноменологии (М. Мерло-Понти, В. Подорога) и герменев-

тики (Х.Г. Гадамер, П. Рикер). В диссертации также применяются элементы анализа мифопоэтической и архетипической структуры текста, принципы которого были разработаны в трудах К.-Г. Юнга, В. Проппа, Дж. Кэмпбелла, Л.В. Карасева, Е.М. Мелетинского, В.Н. Топорова, С.М. Телегина и др., и традиционные, хорошо зарекомендовавшие себя в русском литературоведении сравнительно-типологический и историко-литературный методы.

**Теоретическую базу исследования** образуют работы М. Бахтина, Н. Бердяева, А. Лосева, П. Флоренского, З. Фрейда, М. Хайдеггера и др. Ряд методологических идей заимствованы нами из теории перевода (Л. Витгенштейн, Ж. Деррида, М.Л. Гаспаров, Е. Эткинд) и психолингвистики (Н.И. Жинкин).

**Практическая значимость работы** заключается в возможности использования ее материала и методики в общих курсах по истории русской критики и литературы, а также в спецкурсах и спецсеминарах по творчеству Ф.М. Достоевского и художников серебряного века.

**Апробация работы.** Основные положения диссертации изложены автором на всероссийских и зональных конференциях в Екатеринбурге (март 1997; октябрь 1998; октябрь 2000), Новокузнецке (ноябрь 1997), Перми (апрель 1999), а также перед слушателями Новосибирской летней школы "Коммуникативные стратегии культуры: современные дискурсивные практики" (21 июля – 15 августа 1999 года) и в ряде публикаций.

**Структура и объем работы.** Диссертация состоит из введения, трех глав, заключения, примечаний и списка использованной литературы. Объем диссертации 242 страницы. Список литературы включает 410 наименований.

## **Основное содержание диссертации**

**Во Введении** обозначены основные этапы научного изучения литературного наследия Д.С. Мережковского, сложившиеся в русской критике за период с 80-х годов прошлого века по 90-е годы нынешнего столетия, и проанализированы современные подходы к творчеству писателя. Дается определение избранного ракурса взгляда на творчество Мережковского, методологическое и теоретическое обоснование исследования, ставятся проблемы диссертации, формулируются ее цели и задачи. В соответствии с состоянием теоретической и методологической базы современной литературной науки, ее концептуально-поня-

тийного аппарата уточняется смысл ключевых понятий исследования – “критика”, “текст”, “текстопорождение”.

**Первая глава диссертации – “От культуры к тексту: экзистенциальные смыслы критики Д.С. Мережковского 1880–1910-х годов”** – посвящена проблеме эволюции взглядов Мережковского на культуру.

Наш историко-культурологический анализ показывает, что еще современникам Мережковского удалось расширить рамки складывающегося тогда “имиджа” критика как одного из верных созидателей и творцов культуры, посвятившего этому делу всю свою жизнь. Так, замечание М. Неведомского (“В защиту художества”, 1908), убежденного в том, что Мережковский не имел никакого отношения к культуре и обладал лишь видимостью культуры, неожиданно перекликается с наблюдением А. Блока, отмечавшего в писателе культурность и образованность, по которым “среди современных художников слова, пожалуй, не найти ему равного”: “... есть в его душе какой-то темный угол, в который не проникли лучи культуры и науки” (“Мережковский”, 1909).

Взгляды писателя на культуру отражали общие тенденции развития русской философско-культурологической мысли рубежа веков. Концепция Третьего Завета, выдвинутая Мережковским, вполне соотносима с утвердившимся в России рубежа веков взглядом на исторический процесс как на “саморазвертывание в нем Св. Духа”<sup>1</sup>. Поиск “трансцендентного выхода” из культуры, о котором размышлял писатель, коррелирует с еще одним весьма распространенным положением русской историографии и культурологии, сформулированным, в частности, Н.А. Бердяевым (“Судьба России”, 1918): “...русская культура может быть лишь конечной, лишь выходом за грани культуры”. В апокалипсической настроенности Мережковского можно увидеть выражение описанного многими русскими мыслителями середины XIX–первой трети XX веков (Н.Ф. Федоровым, Н.Я. Данилевским и др.) феномена “смерти культуры”.

Собственно культурологическим является самый ранний период творчества Мережковского – 1880–1890-е годы. Пристальный интерес писателя вызывают наиболее значимые и структурообразующие элементы культуры: устоявшиеся и легко воспроизводимые модели, схемы, образы, символы и проч., которые для человека, едва вступившего на литературное поприще, еще таят в себе новый, не банальный

---

<sup>1</sup>Исупов К.Г. Русская эстетика истории. СПб., 1992. С. 17.



смысл. В это время сознание критика воспроизводит культурные типы Гения и Литератора, чей генезис восходит, в частности, к статьям В. Белинского ("Стихотворения Кольцова", 1835 и др.), и традиционные для конца XIX века культурологические идеи: Мережковский, например, противопоставляет "цивилизацию" и "культуру" и считает, что именно "всенародная личность", вся нация созидает культуру.

Функциональное назначение культурных универсалий ("нация", "дух", "пустота" и др.) в художественном мире Мережковского состоит в том, что, они задают параметры восприятия того или иного явления. Анализ концептуальных метафор Мережковского убеждает в том, что в данный период творчества критик практически не располагает собственной концепцией личности, но принимает тот взгляд на личность, который утвердился в культуре: человек культуры, представленный в критике 1880–1890-х годов в образах гомункула, эллина, литератора или гения, в его сознании безымянен и предельно обезличен. Личность для Мережковского имеет лишь свою функциональную значимость, редуцируется до культурного знака, стилистической фигуры или тропа.

1900–1910-е годы для критика стали периодом культурного нигилизма. В его творчестве намечается несколько линий дискредитации культуры. Одна из них связана с процессами деструкции личности человека культуры, наблюдающимися в произведениях Мережковского данного периода.

Своеобразным инобытием личности в культуре становится для критика посредственность (Грядущий Хам, мещанин, "китаец", Чичиков) — личность в модусе упадка, исчезновения, смерти. Момент деструкции усиливается в работе о Гоголе еще и тем, что гоголевский персонаж, Хлестаков, выступает у Мережковского в качестве Литератора ("Я литературой существую") и Гения ("гения лжи"): он наделяется теми типологическими чертами и функциями, которые ранее были закреплены критиком за человеком культуры. Человек посредственный, для которого характерно полное и, более или менее, осознанное игнорирование культурного наследия всех эпох и народов, — первая форма деструкции личности человека культурного в творчестве Мережковского.

Другая проекция Литератора в произведениях критика 1900–1910-х годов — Интеллигент. В этой фигуре Мережковским символически намечен разлад между человеком и культурой: культура отводит Интеллигенту роль мученика и жертвы, в то время как усилия самого Интеллигента направлены не на то, чтобы созидать культуру (как это было с Литератором), но на то, чтобы "не быть раздавленным" культурой, ведь, с

точки зрения самого Мережковского, "в судьбах России... русская интеллигенция, рано или поздно, примет участие" ("Заветы Белинского", 1912). Это позволяет нам рассматривать Интеллигента как еще одну форму деструкции человека культуры.

Самой опасной формой деструкции личности, встречающейся в произведениях Мережковского этого периода, является, по его логике, "человек-оборотень". С точки зрения критика, в культуре остается череда неудавшихся, ложных, случайных, незавершенных воплощений художника, не тождественных их автору. Например, разрушительная для личности "сшибка" произошла в сознании Г. Успенского, личность которого распалась на два ряда имен: *Иваныч* – свинья, Смердяков, Азеф, Грядущий Хам, Микула Селянинович, Николай (Микола) Угодник, и *Глеб* – ангел, Святогор, Григорий, Касьян, Победоносцев, Ант. Волинский, Парамон ("Иваныч и Глеб", 1909).

Окончательная деструкция личности человека культуры, как мы убеждаемся на примере полемики Д. Мережковского с В. Брюсовым о Тютчеве, приводит к тому, что 1) все многообразие ипостасей человека культурного постепенно сводится критиком к актуализации в произведениях единственной линии культурной коммуникации: "Я" – "Другой"; 2) жизненной средой обитания того или иного писателя становится текст, а его автор оказывается в полной зависимости от того, как и кем этот текст интерпретируется; 3) личность в художественном мире Мережковского приобретает "лингвистические контуры" (В. Подорога), ибо оказывается явлена ему не в виде набора характерологических черт, но посредством языкового дискурса.

Вторую линию дискредитации культуры ведет в произведениях Мережковского язык. Язык критика "проговаривается" о культуре за счет особого движения из текста в текст концептуальных метафор. Так, в 1880–1890-е годы культурный человек, с точки зрения Мережковского, похож на Гомункула, отделенного от мира "тонким кристаллом вагнеровской реторты" ("О причинах упадка...", 1893). В 1900-е годы обнаруживается, что гомункул из вагнеровской реторты, эмблема культурного человека, – всего лишь Хлестаков, "...безродный искусственный человек-гомункул, выскочивший из „петровской табели о рангах“, как из алхимической склянки" ("Гоголь и черт", 1906). Позднее, в 1910-ом году, в этой же склянке "побывает" у Мережковского и Бог. В полемике с А. Луначарским о "богословии" критик размышлял: "...почему этот... Бог менее реален, чем тот будущий, искусственно выраженный в литературной склянке гомункул...?" ("Сердце человеческое

и сердце звериное”). А в 1915-ом в ней очутился сам Мережковский: “Он, мне кажется, — писал В. Розанов, умевший говорить о Мережковском на “языке” самого Мережковского, — родился в скляночке с одеколоном” (“Мимолетное”). Такое “сцепление” концептов в разных текстах: реторта — склянка — скляночка, в которую поочередно попадают гомункул, Хлестаков, Бог и сам автор, — бесспорно снижает статус культурных ценностей в произведениях критика.

Символический тезаурус Мережковского в 1900–1910-е годы пополняется новыми концептами, содержание которых экзистенциально — это категории, описывающие литературное “бытие” того или иного персонажа писателя, недаром язык есть “обиталище бытия” (М. Хайдеггер). Само понятие личности для Мережковского может быть “деконструировано” и разложено на веер экзистенциальных смыслов. Так, Хлестаков “обогащает” словарь Мережковского таким понятием, как свобода: в интерпретации критика, он исполнен пафосом самоутверждения (“я, я, я!”) и произвольно определяет для себя пределы культуры, пользуясь одними ее достижениями и не считаясь с другими.

Начало конфронтации Мережковского с культурой совпадает с упрочением в художественном мире писателя позиции личности как носителя всех экзистенциальных смыслов. В произведениях Мережковского личность является как в своем относительном (человеческом), так и в абсолютном (Богочеловеческом) модусе и привносит в его творчество экзистенциальную проблематику своей внутренней необходимостью жизни, бессмертия, спасения. Если в 1890-е годы критик утверждал: “Иначе нельзя пройти, как по мертвым телам” (“Причины упадка...”, 1893), то в 1900-е он испытал “внутри фразы” “вечное впечатление” (М. Мамардашвили) катастрофы, потрясения, шока: “В нашем „прогрессе” мы (и я, Мережковский, тоже! — Е. К.)... перешагнули... мертвое тело!” (высказывание относится к Гоголю). Впервые личность была увидена Мережковским в смерти.

Последняя линия дискредитации культуры в творчестве Мережковского этого периода обусловлена ее несостоятельностью в решении экзистенциальных проблем личности. Он ставит вопрос, как бы мы сейчас сказали, об экзистенции культурного человека. Культура осмысливается Мережковским как анестезирующее средство, которое притупляет чувство времени, ужас смерти. В настойчивом усвоении культурных сведений о Боге и о смерти — при их пересказе, переводе, чтении, записи — критиком осуществляется “работа для ассимиляции” (К.-Г. Юнг), в результате которой его сознание, не разруша-

ясь, оказывается в состоянии вместить Бога, а личность, в свою очередь, сохраняет цельность, выдерживая смерть (какою она существует в культуре). Вид смерти или весть о ней – будь то панихида по Гаршину, или последняя встреча с Чеховым – пересматриваются Мережковским в логике мифа и вписываются в уже устоявшуюся картину мира, вызывая в памяти ряд “душеспасительных” для него догм, к числу которых можно отнести Догмат о Воскрешении, Догмат о Св. Троице, идею Апокалипсиса, закон эволюции, гегелевскую триаду и др.

Факт собственной смерти становится, с точки зрения критика, как будто не столь важным, в сравнении с мыслью о необходимости выстроить миф о своей смерти – принять одну из предложенных культурой концепций смерти, выбрать и обосновать свой культурный вариант смерти, которой он сам когда-нибудь умрет. Суть данного мифа в восприятии Мережковского заключается в том, что он сужает Промежуток Смерти до бесконечно малых величин, измеряя его минутами, протекающими с момента физической смерти человека до “момента” Пришествия Христа. Со Христом, по вере своей, он воскреснет. Персональный миф о смерти приобрел в произведениях 1920–1930-х годов – “Иисус Неизвестный” (1932) и др. – свой канонический текст “евангелия от Дмитрия”.

В критике Мережковского этого периода возникает неожиданная временная перспектива, складывается образ будущего. Апокалипсис для него – это конец человеческой истории и культуры. По пути от культурного Бога к Живому Христу культура, как полагал Мережковский, должна быть пройдена человеком “насквозь” и оставлена позади. Писатель “отбрасывает” от себя ставшие для него мертвыми культурные явления и “отработанные” им культурные идеи (община, революция и др.) и переносит решение экзистенциальных проблем в апокалипсическое, “посткультурное”, эк-статическое пространство<sup>2</sup>. Это “бегство от культуры” самого Мережковского по времени совпадает в его жизни с периодом эмиграции, с моментом физического оставления русской культуры. С помощью текста Мережковский совершает в отношении культуры свой “последний транс” – данная общая формулировка Б.П. Вышеславцева (“Этика преображенного Эроса”, 1931) как нельзя лучше уместна в разговоре о Мережковском, – т.е. оставляет “за собой *все*, чтобы встретить неведомого Бога”.

**Вторая глава диссертации – “Текст как целое в пространстве символа: по произведениям Д.С. Мережковского начала века и 1930–1940-х годов”. Целостность текста Мережковского во многом**

---

<sup>2</sup> Ср.: М. Хайдеггер (“Письмо о гуманизме”, 1947) размышлял об “эк-зистенции, экстатически осмысленной”.

обусловлена цельностью его личности. В личностной структуре критика мы обнаруживаем две переменные величины – "тело" и "идея" и устанавливаем тесную смысловую связь между непостоянством взглядов и идей Мережковского, с одной стороны, и изменчивостью его "тела", с другой. Логика нашего исследования предопределена экзистенциальной тревогой Мережковского о судьбе своего тела. "Тело" Мережковского как таковое распознается нами по устойчивому кругу мотивов и образов, понятий и идей, ассоциаций и эмоций, характерном для того или иного периода творчества критика и зафиксированном им в письменных артефактах. Под "личностью Мережковского" мы понимаем многочисленные образы тела, рассматриваемом в атрибутивном, динамическом и функциональном аспектах.

Предметом нашего исследования в данной главе являются три формы телесности – физическая, символическая и текстовая. В произведениях Мережковского эти формы телесности соотнесены с тремя способами пространственности: физическая телесность реализуется в условиях Земного Града; символическая – в пространственном масштабе Града Небесного и текстовая – в пределах Текста критика.

В творчестве Мережковского 1900–1910-х годов воссоздается модель Земного Града, построенного по законам евклидовой геометрии и обладающего всеми свойствами эмпирического мира (дискретность, изотропность, однородность и проч.). Художественное пространство Мережковского характеризуется незаметной, ничтожно малой "мерой кривизны" (П. Флоренский): здесь все видится таким, каково оно на самом деле. Пространство это мыслится критиком уже заранее данным и потому давно знакомым. Базовыми составляющими этого мира становятся, с одной стороны, "евклидовские *stoicheia*", или "элементы классической геометрии" (У. Эко), как-то: прямая, линия и т. д. – и, с другой стороны, хоремы, или пространственные единицы (например, полусфера и четырехугольник). Их сочетание приводит к созданию более сложных, синтагматических образований (в качестве примера рассмотрен собор св. Софии). Своеобразным ключом, открывающим культурное пространство Мережковского в эти годы, служит архитектурный код.

"Физическое" пространство критика 1900–1910-х годов неиндивидуализировано, общекультурно. Жизнь героя Мережковского ограничена опытом перевоплощения: его тело, обладающее объемом, вписывается в другие архитектурные объемы. Герой подвержен всевозможным внешним воздействиям, которым, как правило, он не в силах противостоять. Так, в теряющем свой объем "теле" Петербурга он пере-

жил состояние сна, болезни и безумия, а в "теле" Москвы "очнулся от бреда", выздоровел и отдалился от смерти ("Зимние радуги", 1910).

В произведениях периода эмиграции Мережковским создается некий конструкт Града Небесного, главной приметой которого становится противоположность земному, обычному, мирскому: "Царство Божие есть опрокинутый мир". Мир Мережковского заселен "антиподами" — "людьми, ходящими вниз головой". Даже канатный плясун, знакомый читателю Мережковского по очерку "Розанов" (1913), перевернут писателем с ног на голову ("Франциск Ассизский", 1938).

"Хронотоп" произведений Мережковского 1930-х годов можно охарактеризовать как "странный". Здесь его герой осуществляет прорыв "в иную действительность" или "из времени в вечность". Художественное пространство Мережковского *вмещает явление Бога* в дни Пришествия Мессии ("Иисус Неизвестный", 1932). Иногда мир воспринимается автором как *место, покинутое Богом*: умирающего Августина словно бы на самом деле обступает "Царство Дявола" — Город, осажденный варварами ("Павел. Августин", 1936). Но всегда в пространстве Мережковского *Божественное долго медлит с появлением* (формулировки М. Хайдеггера): лейтмотивом "Франциска Ассизского" (1938) и "Лютера" (1941) являются слова молитвы — "Дух Святой, прииди!".

Своеобразным ключом к пониманию художественного пространства произведений Мережковского 1930-х годов служит геометрический код: линии и фигуры лучше, чем архитектурные блоки, подходят для осуществления замысла автора — смоделировать условное пространство "иного мира", воссозданного по законам "иной, не Евклидовой, не земной геометрии, зависящей от иного строения не только души, но и тела" ("Паскаль", 1941) — тела и души святого: в произведениях Мережковского этого периода мы не встречаем ни одного культурного персонажа.

Основополагающей характеристикой героя Мережковского в 1930-е годы становится то, что он владеет особой формой телесности — "телом, вступающим в символ" (В. Подорога), или — выражение самого критика — "драгоценным" телом. Тело героя Мережковского 1) легкое: оно не испытывает на себе воздействия сил земного притяжения и без труда переносится героем "с места на место"; 2) "чудесное": оно легко исцеляется или вовсе является неузвимым, поддается левитации и проч.; 3) преображенное: человек в этом теле пережил опыт смерти, оставив его в прошлом; 4) спасенное: человеку, обладающему таким телом, заранее, еще при его жизни, обещено спасение. Мистический

„статус” тела святого оказывается усилен аналогией с Телом Иисуса: святой подражает Христу и, в своем религиозном опыте, в духе, стремится повторить Его Крестные Муки, Смерть и Воскрешение.

На протяжении всего творчества Мережковским имплицитно выдвигается идея тела, изоморфного тексту, и текста, для которого его „отсутствующей структурой” (У. Эко) является тело. Для описания „тела-текста” критика мы воспользовались опытом М.М. Бахтина, который в работе о Рабле, как заметил В. Подорога, „представляет гротескно-карнавальное тело посредством его языкового расчленения: каждый орган имеет свое имя...”<sup>3</sup>. Нами же применяются идиоматические выражения Мережковского („Болезнь Россия”, 1910), содержащие в себе „имя” той или иной части „тела”: „черт ногу сломит”, „острый нож в сердце”, „не в бровь, а в глаз” и мн. др. По словам В. Подороги, посредничество языка делает „это тело видимым, но одновременно и агрегатным”: оно предстает в виде отдельных, разъятых своих частей. Появляясь по мере движения языкового дискурса, „квазитело” Мережковского способствует продолжению этого дискурса и оформлению его в текст.

„Телесное письмо” критика освобождает новые „интенсивности”, пронизывающие „тело” Мережковского, вытесняющие страх смерти: „тело-текст” не боится быть нецелым, искаленным, больным или даже мертвым; оно использует все свои „ресурсы” обновления. Так, в выражениях Мережковского с ключевым словом „голова”: „мертвая голова” — ломать голову — „болит голова” — разбить голову о стену и проч., языковой дискурс доходит, как бы сказал Ф.М. Достоевский, до какой-то „окончательной точки” — экзекуция приведена в исполнение, „тело” теряет голову, но через несколько страниц голова, как ни в чем ни бывало, „нарождается” вновь. То же происходит почти со всеми частями этого необычного „тела” (ср.: „острый нож в сердце” → „с легким сердцем”!).

Тело как конструкт или трансформер текста в произведениях Мережковского 1910-х годов — почти мистический, не совсем осознанный опыт отождествления себя с „каким-то”, „ничьим”<sup>4</sup>, но все же „вечным” телом. В 1930-е годы текст как целое — его язык, генерируемые им экзистенциальные смыслы, происходящие в нем процессы символизации и проч. — становится для Мережковского во многих отношениях единственной реальностью, в пределах которой протекает его жизнь.

---

<sup>3</sup> Подорога В. Феноменология тела: Введение в философскую антропологию. М., 1995. С. 65.

<sup>4</sup> Согласно классическому замыслу А. Арто и Ж. Делеза, „тело без органов” не имеет своего владельца.

В этот период творчества критика идея дискурса, — хотя он и не мог воспользоваться данным термином, — получает свое теоретическое обоснование. Мы наблюдаем в произведениях Мережковского 1930-х годов “выпрямление” логики критического Дискурса и Судьбы. Судьба представляется Мережковскому в образе нити, “узлами” которой обозначены все наиболее поворотные “события” его жизни. Такими отправными моментами в жизни, например, св. Франциска являются: уход от отца — пленение Франциска отцом — встреча Франциска с Добрыми Разбойниками и т.д. Повествование же Мережковского о св. Франциске движется из одной “ямы”, в которой оказывается герой, в другую, куда он вновь попадает. Поэтому Дискурс о жизни героя также можно передать графически, изобразив вектор и нанесенные на него “ямы” — на этот раз основные эпизоды повествования. Линия судьбы и линия дискурса совпадают: вопрошание у дискурса становится для читателя верным способом узнать судьбу героя.

Идея опрокинутости мира и человека — одна из центральных идеологических и художественных установок писателя в 1930-е годы — также реализуется им и в языковом дискурсе, в котором появляются “предложения-перевертыши” типа: “Идите ко мне, проклятые, в огонь вечный” / “Идите от меня, проклятые, в огонь вечный” и др. За ними в тексте критика закреплена функция трансцендирования, суть которого заключается в оставлении автором эмпирической реальности ради мира иного, лучшего: чтобы “побывать” в Царстве Божьем, достаточно прочитать текст о Царстве Божьем, оказаться в “опрокинутом”, “перевернутом” мире языка.

Повествовательная идентичность осуществляется Мережковским посредством письма: через словесную обработку чужого текста и путем создания новых текстов. Благодаря этой процедуре, писатель не позволяет ложному “я” довлеть над собой и прекращает ошибочную, на его взгляд, линию перевоплощений в культуре. Чтобы обрести новое “тело”, критику достаточно отречься от уже написанного им — произнести, записать или напечатать новый текст. Так, уже в работе “О новом религиозном действии” (1906) он писал:

*“Вы спрашиваете: признаю ли я и теперь, как тогда, когда писал “Л. Толстого и Достоевского”, что в государственной власти заключено положительное религиозное начало?... Нет, я этого не признаю; я считаю мой тогдашний взгляд на государство не только политическим, историческим, философским, но и глубоким религиозным заблуждением”.*



Процедура идентификации произведена: у нового «текста-тела» появляется новое «я», грамматически подкрепленное формами, указывающими на настоящее время. Прежнее «тело-текст» словно осталось без своего «владельца» – субъекта письма: в строке текста «я» вначале пропущено, а потом и вовсе заменено притяжательным местоимением «мой».

Если в 1900-е годы в произведениях Мережковского линия повествовательной идентичности проходит между «Я» и «Другим», то в дальнейшем она переносится во внутренний, рефлексивный план и устанавливается между разными состояниями (телесными и духовными) одного и того же «Я», постоянно изменяющегося и потому не тождественного самому себе. Герой Мережковского видит Другого «не только в душе, но и в теле своем»: «... *что это за чудо во мне, что за чудовище?*... Или такая разница между мной и мной...?» («Павел. Августин», 1936).

Повествовательная идентичность решает проблему единства личности Мережковского: я тот, кто пишет это теперь, в такую минуту. Данная процедура спасает от полной деконструкции «тонкое» тело, отражающее мысли и желания человека, но предельно обостряет другую проблему: писатель, отождествляя себя через письмо с собственным «грубым», смертным телом, каждый раз убеждается в своей конечности: теперь я пишу *это*, но раньше писал *то*, и значит, прожив определенный промежуток жизни, приблизил рубеж смерти. Эта проблема и устраняется автором с помощью символической идентичности: тело размещается в пространстве символа. Подобную процедуру проделывает, в интерпретации Мережковским романа Достоевского («Л. Толстой и Достоевский», 1900–1902), Алеша Карамазов: он устанавливает тождество личности старца, ибо живой (каким «был вчера»), умерший (лежащий в гробу) и воскресший Зосима, разговаривающий с ним, – один и тот же человек, обладающий тем же самым телом.

Анализируя эпизод из романа Достоевского о Кане Галилейской, критик излагает свое представление о том, что происходит с телом человека после смерти. В словах Мережковского сквозит его собственная вера: когда-то то же самое произойдет и с ним самим. Конечная религиозная цель Мережковского – воплотиться в самого себя воскресшего, восстановить себя в точности таким, каким был при жизни, вновь идентичным себе живому. Этому, по мысли Мережковского, способствуют, с одной стороны, записи писателя, последовательно фиксирующие состояния его тела как будто в помощь Богу («люди должны *„помогать Богу“*» – слова Паскаля, которые многократно цитировались Мережковским), а с другой – символ.

Ключевой к пониманию проблемы символа Мережковским является мысль о тождественности телесного и символического, высказанная нами на материале анализа одной оппозиции – «одежда / нагота». В многочисленных «рабочих» определениях Мережковским символа «совпадение», «сравнение», «проображение» соответствует «символическому» способу идентификации, идентичности как такого же самого; а «соединение» – повествовательной (текстовой) идентичности как самости, что помещает символизм писателя между «энергийным» символизмом П. Флоренского и делезовской постановкой вопроса (см. работу Ж. Делеза «Что такое философия?»).

Третья глава диссертации – «Механизм структуризации текста в произведениях Д.С. Мережковского 1910-х и 1930-х годов». Как показывает наш анализ, механизм структуризации текстов Мережковского осуществляется за счет их цитатности, и поэтому эти две проблемы рассматриваются в данной главе во взаимодействии друг с другом. Цитаты, реминисценции, аллюзии и иные формы «чужого слова» – это особый способ присутствия Другого в «личном» пространстве Мережковского. Другой привносит в текст критика 1) элементы индивидуального тезауруса (словаря концептов); 2) идиолект высказывания (правило их сочетаемости); 3) особенности структуры высказывания (принципы организации текста). Любой текст Мережковский воспринимает как вторжение, ответной реакцией на которое может быть для критика только создание своего текста. Чтобы избавиться от Другого, он, интерпретируя текст того или иного автора, «нейтрализует» языковой дискурс Другого («Знай же, *Никто* мой любезный, что будешь ты... съеден»).

Общий механизм критического дискурса Д. Мережковского выявлен нами на примере «повторного» цитирования критиком слов Ф.М. Достоевского, вложенных в уста одной из его героинь, Хромоножки («Бесы»): «Богородица великая мать сыра земля есть». Одну и ту же цитату из романа писателя Мережковский вводит в контекст своих произведений разных лет – монографии «Л. Толстой и Достоевский» (1900–1902), а также очерков «Иваныч и Глеб» (1909) и «Не святая Русь» (1916). В структуре высказывания Достоевского критиком актуализированы три содержательных компонента: теистический (богиня или богородица); хтонический (земля); архетипический (мать). Каждый из них в тексте Мережковского приобретает систему различий, оформленных нами в некие синонимические ряды. Например: Богородица – Великая Матерь, Добрая Богиня, *Vona Dea*, Кормилица, Венера Милосская и т.д. Мать – баба, бабушка и т.д. Земля – сыра земля, святая земля, святая плоть и проч. Усложнение «структурного рисунка» текста Мережковс-

кого приводит к пересечению двух или нескольких "кодовых" высказываний, когда один из указанных компонентов его текста ("мать") приобретает новое "имя" – Св. Дух: "Неоткрытый, неисповеданный, неисполненный лик Духа – в лике Земли-Матери" ("Не святая Русь", 1916).

Эта цепочка переименований, воссозданная нами по текстам Д. Мережковского, обуславливает 1) кажущуюся, на первый взгляд, просто ошибочной подмену одних слов другими при цитировании Достоевского: "*Матерь Божья* есть великая мать сыра земля" ("Не святая Русь", 1916); 2) расширение контекста, которое позволяет себе Мережковский, в высказывании Ивана из романа Достоевского "Братья Карамазовы": "Не хочу я, чтобы мать (здесь, конечно, разумеет он „Великую Мать“, „упование рода человеческого“) обнималась с мучителем, растерзавшим ее сына!" ("Л. Толстой и Достоевский", 1900–1902).

Критический дискурс Мережковского создается путем 1) образования различных логических цепочек, состоящих, как правило, из трех компонентов, например: Отец – Сын – Мать; Бог – Иисус Христос – Богородица, Богиня – Мать (женщина) – Земля и др. 2) подмены одного из звеньев синонимичным его эквивалентом из смежного ряда; переименования (Отец – Сын – Св. Дух, Отец – Сын – Мать, Отец – Сын – Великая Мать (в интерпретации слов Ивана) или Отец – Сын – Мать (Женская ипостась); Отец – Сын – Дева и далее, скажем, Федор Карамазов – Дмитрий Карамазов – Грушенька и т. д.; 3) формулировки обновленного ряда с возможным его повторением в других произведениях.

Мы исследуем, как структурировано слово Мережковского (микроструктура текста), его *высказывание* (медиаальный, срединный уровень текста), *текст как целое* (макроструктура) и *все тексты* критика, взятые как *единый текст* (гиперструктура).

Проделанный нами сравнительный структурно-семантический анализ произведений Д. Мережковского, вошедших в его дилогию 1938 года ("Св. Жанна и Третье Царство Духа" и "Жизнь св. Жанны д'Арк"), и эпизодов романа Ф. Достоевского "Бесы" убеждает в том, что обращение к тому или иному культурному коду становится одним из способов структуриации текстов Мережковского. Так, код юродства представляет собой некую "интерпретационную решетку", с помощью которой "неохристианин" Мережковский с позиций, заданных ему родной, русской христианской культурой, оценивает явление иной культуры (в данном случае – французского средневековья): св. Жанна (1410–1431)<sup>5</sup> наделяется критиком чертами юродивой.

---

<sup>5</sup> Феномен юродства уже в XV – XVI вв., по словам А.М. Панченко, был чужд римско-католическому миру.

Второй способ структуризации текстов критика осуществляется не на уровне всего текста – макроструктуры (как было в рассмотренной нами книге *«Жанна д'Арк»*), но на уровне микроструктуры – слова. Суть его заключается в том, что устройство текста Мережковского определено структурой словарной статьи, отражающей, в частности, иерархию и смысловое многообразие всей *«одногнездки»* В. Даля, образованной им вокруг слова дыбать. Так, созвучная словесная пара *«на дыбы»* / *«на дыбе»* определяет нами реконструированный смысловой стержень всего очерка *«Зимние радуги»*.

*«Дыбоватым»*, по В. Далю, можно назвать Петра Первого, этого *«упорного»*, *«упрямого»* и *«своенравного»* человека, пожелавшего основать город, носящий его имя. Детище Петра, Петербург, ходит *на дыбках* – поднимается, становится на ноги (что обычно говорят о начинающем ходить ребенке). Место, где построен город, также известно: это то, что в архангельской губернии называлось *«бездонницей, топким и жидким болотом»*, или *«дыбальницей»*. Город является для своих строителей тяжелым испытанием, что делает актуальным для нас другое название *дыбы* – козлы, леса для подъема тяжести. Позже, когда город был уже построен, здесь утвердилось городская сутолока – *«толкун»*, *«толчея»* (тот же *«дыбун»*). Само перемещение по Петербургу, по мысли Мережковского, возможно лишь с препятствиями, будь то карканье ворон над убийцами Павла или болезнь: *«дыбать»* означает еще и *«ходить с трудом»*.

Третий способ структуризации текстов Мережковского обозначен нами на медиальном уровне текста (высказывание): многие высказывания критика имеют структуру полилога. Так, в очерке Мережковского *«Свинья Матушка»* (1910) критик заимствует у Достоевского образ Федора Карамазова, наделяя его внешними опознавательными приметами – трясущимся кадыком, смехом от *«пупика»* – и репликой:

*«Ах, вы, деточки, поросяточки! Все вы, – деточки одной Свиньи Матушки. Нам другой Руси не надо. Да здравствует Свинья Матушка!»*.

Реплика, приписываемая Мережковским Федору Павловичу, включает в себя фразы В. Розанова (*«Нам другой Руси не надо»*) и самого Мережковского. Кроме того, критик использует высказывания Карамазова, реально произносимые им в романе Достоевского. Соединенные Мережковским в одной строчке слова обретают свой ритм, внутреннюю рифму, а главное – иной интонационный рисунок. Несмотря на совершенно в карамазовском духе выверт (*«Да здравствует Свинья Матушка!»*), в высказывании появились причитающие интонации, которые,

вместе с уменьшительно-ласкательными суффиксами и характерными повторами, образуют черты нового, "женского" дискурса<sup>6</sup>. В полемике с В. Розановым Мережковский невольно деформирует облик персонажа Достоевского: он придает голосу Федора Павловича необычную, иную, чем у писателя, модуляцию. В этом диалогическом высказывании мы обнаруживаем "два голоса" и "три тела" (В. Подорога). Наш экскурс об архетипических истоках образа Федора Павловича – "Термафродит и его дети" – показывает, насколько адекватно тексту писателя проявились лингвистическая интуиция и профессиональное чутье Мережковского.

Наконец, мы задались вопросом, имеют ли тексты, созданные автором на протяжении всей его творческой жизни, общие структурные закономерности. Последний способ структуризации текстов Мережковского охватывает уровень гиперструктуры. Так, в двух произведениях критика "Франциск Ассизский" (1938) и "Лютер" (1941) почти дословно воспроизведен один и тот же эпизод проповеди старца Иоахима, аббата XII века. Мы выяснили, что первые предложения из рассматриваемых нами фрагментов представляют собой пример имитации<sup>7</sup>: "Лютер" Мережковского повторяет мелодию (в нашем случае текст), перед тем прозвучавшую в голосе "Франциска Ассизского".

Но и в целом текстовые изменения, внесенные Мережковским, случайны и незначительны. Мы имеем дело с особой формой имитации, называемой канонической или просто каноном, когда "имитирующий" голос систематически воспроизводит все (или почти все), что излагается в начальном голосе"<sup>8</sup>. При этом одновременное звучание "голосов" – необходимое условие любой имитации – становится возможным 1) в творческом сознании самого Мережковского, обдумывающего замысел обеих книг приблизительно в одно и то же время; 2) в едином текстовом пространстве произведений писателя (т.е. "гипертексте"); 3) в едином методологическом поле нашего исследования.

Под "каноническим текстом" Мережковского мы понимаем текст, в который невозможно внести какие-либо изменения: в основе его

---

<sup>6</sup> Мы имеем дело с примером бахтинской "интерференции", "перебоя голосов", переосмысливаемым современным исследователем В. Подорогой: это такое смешение голосов, участвующих в диалоге, которое ведет к деформации телесного облика персонажа.

<sup>7</sup> В музыке "имитацией" (лат. "imitatio" — подражание) называется прием изложения, состоящий в повторении каким-либо голосом мелодии, непосредственно перед тем прозвучавшей в другом голосе" (Григорьев С., Мюллер Т. Учебник полифонии. М., 1977. С. 97). См. также: БЭС: Музыка. М., 1990. С. 232–233.

<sup>8</sup> Григорьев С., Мюллер Т. Указ. соч. С. 100.

лежит некая схема (канон). Его текст-канон, с одной стороны, обладает, "прозрачной и сильной структурой" (М.К. Мамардашвили), а с другой, подобно всем канонам, является обоснованием самого себя. Своеобразным эталоном текста для Мережковского становится Текст Евангелия: по-гречески *kanon* значит еще и "образец".

Придавая своим произведениям форму бесконечного канона, критик стремится воссоздать предыдущий свой текст, сводя все изменения в нем к незначительному *minimum*'у. Мережковский имитирует (теперь уже в привычном смысле этого слова) новый текст: все произведения, созданные им ранее, в данный момент и в будущем, представляют собой один и тот же текст. Этой неосознанной интенции автора служит процедура перевода, рассмотренная нами на всех уровнях канонического текста Мережковского в качестве особого правила (идиолекта), определяющего структуру большинства произведений Мережковского. Данная процедура, как показывает анализ, содержит в себе две операции: 1) перевод с "чужого" языка на "свой" (язык самого Мережковского); 2) адаптация "чужого" слова к "своему" контексту. Унифицируя тексты, перевод критика "с русского на русский" (М.Л. Гаспаров) также делает их похожими друг на друга.

В **Заключении** диссертации подводятся итоги и намечаются возможные перспективы данного исследования.

Основные положения диссертации изложены в следующих публикациях автора:

1. Один из аспектов изучения романа Ф.М. Достоевского "Бесы" в школе: концепция юродства // *Филологический класс: проблемы, тенденции, перспективы работы: Тез. докл. и сообщ. научно-практ. конф., Екатеринбург, 24–25 марта 1997 года* / Под ред. Т.А. Ложковой, М.П. Брызгиной. Екатеринбург: Уральский гос. пед. ун-т, 1997. С. 13–14.

2. Юродивые и "юродствующие" в романе Ф.М. Достоевского "Бесы" // *Вестник Челябинского университета. Серия 2. Филология* / Под ред. А.И. Лазарева. Челябинск: Челябинский гос. ун-т, 1997. № 1. С. 92–102.

3. Путь человека к Богу в романе Д.С. Мережковского "Юлиан Отступник": к проблеме творческой связи с Ф.М. Достоевским // *Творчество Ф.М. Достоевского: проблемы, жанры, интерпретации: Тез. III межрегион. научно-практ. конф., Новокузнецк, 19–21 ноября 1997 года* / Под ред. Т.С. Ашеуловой. Новокузнецк: Изд-во "Кузнецкая крепость": Новокузнецкий литературно-мемориальный музей Ф.М. Достоевского, 1998. С. 59–61.

4. Символично-мифологические смыслы образа Федора Павловича Карамазова в романе Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы» / / Дергачевские чтения-98: Русская литература: национальное развитие и региональные особенности. Мат. междунар. науч. конф., Екатеринбург, 14–16 октября 1998 года / Под ред. А.В. Подчиненова. Екатеринбург: Уральский гос. ун-т, 1998. С. 131–133.

5. Культурологические сюжеты в критике Мережковского рубежа XIX – XX веков // Проблемы языкознания и литературоведения: динамический аспект: Тез. конф. студентов и молодых учителей, Пермь, апрель 1999. Пермь: Пермский гос. ун-т, 1999. С. 16–17.

6. Архетипические истоки карамазовского рода в романе Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы» // Архетипические структуры художественного сознания: Сб. ст. / Под ред. В.Б. Короны, Е.К. Созиной. Екатеринбург: Уральский гос. ун-т, 1998. С. 99–112.

7. О книге Д.С. Мережковского «Лютер» // Екатеринбургский проповедник. Екатеринбург: Изд-во Екатеринбургской евангелическо-лютеранской консистории, 2000. Вып. 2. С. 54–73.

---

Подписано в печ. 19 02 01<sub>2</sub> Формат 60 x 84 <sup>1</sup>/<sub>16</sub>

Печать офсетная. Бумага писчая. Зак № 36

Уч.-изд. л. 1,0. Тираж 100 экз.

---

620083, Екатеринбург, К-83, пр. Ленина, 51. Типография УрГУ.